

A semiótica dos objetos: Uma comunicação possível na cena cinematográfica¹

Henrique T. D. PERISSINOTTO²
Francisco J. Paoliello PIMENTA³
Universidade de Juiz de Fora, Juiz de Fora, MG

RESUMO

No artigo se analisa, pela perspectiva da mente interpretadora desse autor, os objetos inseridos na cena “as escadarias de Odessa”, referente ao filme “O encouraçado Potemkin”, de 1925. Dirigido por Serguei Eisenstein. É usado a vertente peircena da semiótica, como também é inserido, devido ao contexto da época, o funcionamento do Construtivismo Russo e da Dialética Marxista. Os objetos analisados são: o véu de luto, o guarda sol e o cinto. Foram escolhidos por sofrerem um processo de resignificação devido à forma que são apresentados no decorrer da cena, construída para tal, partindo dos mecanismos de montagem soviéticos desenvolvidos pelo diretor.

PALAVRAS-CHAVE: cinema; Serguei Eisenstein; semiótica; construtivismo; comunicação.

TEXTO DO TRABALHO

Introdução

Segundo David Bordwell (1993), Serguei Mikhailovitch Eisenstein (1898 – 1948) foi um dos mais importantes cineastas e montagistas soviéticos. Foi também um filmólogo relacionado ao movimento de arte de vanguarda russa. Participou ativamente da Revolução de 1917, da consolidação do cinema como meio de expressão artística e notabilizou-se por seus filmes mudos: A Greve, O Encouraçado Potemkin e Outubro. Além disso, criou uma nova técnica de montagem, chamada “montagem intelectual ou dialética”. Porém, devido à sua concepção do Comunismo, à defesa da liberdade de expressão artística e da independência dos artistas em relação aos governantes, Eisenstein teve constantes atritos com o regime de Josef Stalin, que lhe renderam perseguições políticas, em um país no qual a indústria cinematográfica sofria com a falta de recursos para se nacionalizar.

¹ Trabalho apresentado ao IJ04 – Comunicação Audiovisual – XX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste – UFU, Uberlândia, MG. De 19 a 21 de Junho de 2015

² Graduando Bolsista de Iniciação Científica da Facom UFJF. Email:henriquetdp@gmail.com.

³ Professor Associado IV do Programa de Pós Graduação em Comunicação - PPGCOM da Faculdade de Comunicação - Facom da UFJF.

1. Definição do objeto e suas bases teóricas

Eisenstein se utilizava da montagem tonal e métrica levando o espectador a entrar em seu universo diegético, porém sem nunca perder a motivação inicial do filme, isto é, o uso da montagem intelectual que conduziu a uma maior aceitação do regime socialista imposto pela Revolução Russa. A narrativa do filme relata o histórico da revolução iniciada pelos marinheiros do encouraçado Potemkin, que se rebelaram devido à situação precária a que estavam submetidos. Ao chegarem em Odessa, foram, então, recebidos pela população esperançosa de mudanças. Entretanto, tropas do Czar iniciaram uma chacina dos civis que estavam no local.

Somos guiados pelo cenário de desespero que se instaura. Em meio a esse contexto, alguns objetos são inseridos visando aumentar a profundidade das informações narradas. São eles: um véu de luto, levantado no momento em que o navio é avistado; um guarda-sol, que avança em direção à câmera, no início do massacre; e um cinto usado pela mãe que, ao morrer, acaba por empurrar o carrinho, com seu bebê, escadaria abaixo. Essa última cena está entre as mais famosas do cinema mundial.

Para a produção do filme, o cineasta se utilizou de algumas elaborações conceituais. A primeira delas é a dialética marxista. Segundo José Ferrater Mora (1982. p. 108), a dialética marxista é o “resultado de uma descrição empírica do real”, e, portanto, “não se refere ao processo da ideia, mas à própria realidade. O uso da dialética permite compreender o fenômeno das mudanças históricas (materialismo histórico) e das mudanças naturais (materialismo dialético)”. Em suas obras, como nesse filme, Eisenstein utiliza-se da dialética a todo momento, conjuntamente com seu estudo sobre o teatro japonês Kabuki, inserindo-os no processo de montagem como forma de construção do diálogo narrativo e da argumentação.

Outra vertente conceitual relacionada à obra de Eisenstein é o Construtivismo. Para Fernando Becker (1994. p. 88;89), Construtivismo refere-se “a ideia de que nada, a rigor, está pronto, acabado, e de que, especificamente, o conhecimento não é dado, em nenhuma instância, como algo terminado”. O conhecimento seria, antes, constituído “pela interação do indivíduo com o meio físico e social, com o simbolismo humano, com o mundo das relações sociais”. Para Becker, essa constituição ocorre por força da “ação e não por qualquer dotação prévia, na bagagem hereditária ou no meio.”

Desse modo, poderia-se “afirmar que antes da ação não há psiquismo nem consciência e, muito menos, pensamento”. Assim, o Construtivismo “não é uma prática ou um método; não é uma técnica de ensino nem uma forma de aprendizagem; não é um projeto escolar”. É,

antes, “uma teoria que permite (re)interpretar todas essas coisas, jogando-nos para dentro do movimento da História - da Humanidade e do Universo”

2. Os instrumentos de análise

A partir da compreensão de que as produções cinematográficas constituem processos sógnicos de caráter marcadamente audiovisual, consideramos adequada à análise a vertente peirciana, uma vez que esta constitui uma autêntica teoria da Comunicação voltada para tais processos multicódigos. Utilizaremos, em especial, os conceitos da semiótica de Peirce relativos às considerações sobre o signo em si, com destaque para a concepção de legisigno; do signo em relação ao objeto e, daí, a ideia de símbolo; e do signo em relação a seus interpretantes.

De acordo com Peirce, “conforme são em si mesmos, um signo ou é da natureza de uma aparência, quando o intitulo qualisigno, ou, em segundo lugar, é um objeto individual ou evento, quando eu o intitulo sinsigno (...); ou, em terceiro lugar, é da natureza de um tipo geral, quando eu o intitulo legisigno (Peirce, 1904: SS 32). Segundo Lúcia Santaella (2007. p. 14.), esses legisignos “comparecem quando, em si mesmo, o signo é de lei”. Já para Décio Pignatari (2004. p. 51), os legisignos constituem “uma lei que é um signo”, e, portanto, é “um tipo geral, e não um objeto singular. É um protótipo, diríamos – em termos de *design* – que se manifesta e se significa por corporificações concretas, chamadas réplicas”. Daí, a “réplica é um sinsigno, pois toda réplica é um objeto singular, tal como acontece com as palavras ou com os produtos fabricados em série”.

Outro conceito importante para a análise é o de símbolo, devido ao fato do cinema construtivista ser, em grande parte, baseado em convenções representativas. De acordo com Peirce (1904, idem), símbolo é o signo que é uma abstração de algo concreto, ou seja, refere-se ao objeto que denota em virtude de uma lei, e, portanto, é arbitrário e convencional. O símbolo extrai seu poder de representação, diz Santaella (2007. p. 14.), “porque é portador de uma lei que, por convenção ou pacto coletivo, determina que aquele signo represente seu objeto”. A partir daí, concebe-se que, “por isso mesmo, o símbolo não é uma coisa singular, mas um tipo geral. E aquilo que ele representa também não é um individual, mas um geral”. Assim, o “objeto representado pelo símbolo é tão genético quanto o próprio símbolo”. Por isso, os símbolos são:

“signos triádicos genuínos, pois produzirão como interpretante um outro tipo geral ou interpretante em si que, para ser interpretado, exigirá um outro signo, e assim *ad infinitum*. Símbolos crescem e se disseminam, mas eles trazem, embutidos em si, caracteres icônicos e indicais” (SANTAELLA, 2007. p.14,15).

Será utilizado, ainda, o conceito de argumento, derivado das relações entre o signo e o interpretante. Isso porque esse tipo de signo participa de todo raciocínio completo, justificado, com caráter conclusivo. Segundo Peirce (1904, *ibden*), o argumento é “um signo cujo interpretante representa seu objeto como sendo um signo ulterior através de uma lei, a saber, a lei segundo a qual a passagem dessas premissas para essas conclusões tende a ser verdadeira”. Então, para Peirce, manifestamente “seu objeto deve ser geral, ou seja, o Argumento deve ser um símbolo. Como Símbolo, ele deve, além do mais, ser um Legi-signo. Sua Réplica é um Sin-signo Dicente”.

2. Análise da cena do Encouraçado Potemkin

Conforme definimos já de início, desenvolveremos a seguir uma análise de base semiótica dos referidos objetos inseridos na cena descrita, ou seja, o levantar do véu, o movimento do guarda-sol e o cinto, articulados às noções da dialética Marxista e do Construtivismo como referências importantes do pensamento de Eisenstein.

2.1. O levantar do véu:



Logo na chegada do navio ao porto de Odessa, vemos uma mulher que aparenta estar vestida com um “véu de luto”. Feliz pela chegada dos marinheiros, ela levanta seu véu para que possam ver seu sorriso. Dessa forma, temos uma ação que pode ser interpretada como a quebra de um período de tristeza.

Isto porque, em primeiro lugar, considerando-se que essa interpretação é socialmente construída, somos levados a crer, de acordo com a cena e a vestimenta usada, que ela está de luto a partir de vivências culturais. Essa construção parte do signo “véu de cor preta” tomado como legi-signo, ou seja, como um padrão formal que conseguimos identificar na tela. Daí, somos levados, então, a uma relação convencionalmente culturalmente de que essa vestimenta está relacionada ao luto, ou seja, é possível definir, então, que o signo se relaciona com este objeto se portando como um símbolo.

Contudo, o sorriso da personagem segue o mesmo trajeto semiótico, ou seja, é também um padrão formal, gestual, que pode ser relacionado ao objeto ‘satisfação’ como símbolo culturalmente determinado. A articulação desses dois símbolos propicia a uma mente interpretadora que domine esse repertório a construção de um signo argumentativo, bastante desenvolvido, de ‘luto, porém, satisfação’. Desse modo, Eisenstein estabelece uma relação com o objeto que aumenta a profundidade da narrativa. De forma sutil, leva ao significado de que a chegada do encouraçado Potemkin está interrompendo um período de grande tristeza e que os cidadãos de luto podem levantar seus véus e sorrir.

2.2. O movimento do guarda-sol





O guarda-sol aparece em dois momentos da cena. Inicialmente, surge com uma das mulheres presentes no foco, que o abre. Este gesto indica um dia ensolarado e que o sol forte incide sobre as pessoas na escadaria. No segundo momento, aparece quando a tropa czarista inicia o massacre. Nessa ação, a mulher corre em direção à câmera, empunhando o guarda-sol em frente ao seu corpo e obstruindo uma possível visão da cena.

Ao utilizar o objeto dessa forma, o diretor redefiniu seu significado e seu uso. O guarda-sol se interpõe como uma passagem de um movimento interno à cena para outro mais acelerado. Ao obstruir a visão do todo, o objeto adquire a função de nos proteger de vermos por completo o horror que acontece, na medida em que constitui a única separação entre os espectadores e o que a cena guarda.

Podemos compreender, assim, que esse signo, o de uma “barreira” que nos separa do “todo dos acontecimentos”, também funciona como um legisigno que nos remete a um símbolo. Amplia-se, portanto, a capacidade sugestiva do objeto guarda-sol, que tem seu significado reconstruído através de seu encaixe e uso ao se mostrar como um símbolo. Essa reconstrução realizada pelo diretor foi possível por meio do enquadramento de câmera e de outras informações provenientes do cenário, como a iluminação e a interpretação dos atores

O novo papel atribuído ao objeto do signo está articulado aos signos do início do massacre, permitindo que o objeto se modifique no decorrer da cena e, com isso, assuma uma posição central de significação para o entendimento do que ocorre. Portanto, tal mudança foi planejada por Eisenstein para alcançar o espectador, que, ao “não ver”, toma consciência de que “o algo a ser visto é demasiadamente horrível”. Essa articulação entre o objeto que se interpõe e o horror do massacre conduz, então, a mente interpretadora a um signo bastante desenvolvido, ou seja, um argumento.

2.3. O cinto



O cinto surge em cena quando o massacre avança. Ele pertence a uma mãe que tenta proteger seu bebê. Entretanto, ao ser alvejada, acaba por cair e empurrar o carrinho. No cinto é possível identificar um pelicano eucarístico, que é a representação da proteção que uma mãe fornece ao seu filho, constituindo um símbolo criado pela Igreja Católica.

O signo é inspirado no comportamento do animal que, segundo a lenda, oferece a seus filhotes sua própria carne e sangue na falta de peixes, um ato, portanto, diretamente relacionado à passagem bíblica da eucaristia. Além disso, a ideia de que as mães são a proteção máxima de seus filhos é algo socialmente construído, e, como esse é um outro signo de caráter geral, temos, então, uma conjunção de legisgnos. A representação de todos esses elementos reunidos em torno do cinto conduz, então, a mente interpretadora a um outro símbolo bastante complexo na medida em que representa a proteção materna por meio de um conjunto de construções compostas pela sociedade.

Desta forma, há uma série de relações simbólicas: existe uma articulação entre a ação da mãe e o objeto mostrado; a imagem como a representação da ação da mãe; e o símbolo católico da eucaristia. Ao vermos a mãe morrer, segurando seu cinto, é possível, então, estabelecermos a significação que havíamos indicado anteriormente, e, portanto, temos um argumento. Além de tudo isso, de forma irônica e trágica, a morte da mãe ainda acaba levando à queda do carrinho.

2.3. Considerações finais

A partir de sua base construtivista, Eisenstein parte do princípio de que a interpretação de cada cena fílmica se dá por meio das ligações que o espectador faz com o local em que está inserido e com o seu contexto social, gerando uma série de relações simbólicas com o mundo no qual o filme o insere. Desse modo, os quadros se relacionam diretamente com o que se apresenta anteriormente e o que vem a seguir, e desta forma trazem uma mensagem diferente do que ocorreria se fossem vistos separadamente.

Ao se utilizar do cinema para passar uma mensagem pró-revolução russa, Eisenstein utiliza muitos aspectos daquilo que a semiótica peirceana intitula interpretante emocional, voltado para os sentimentos, e dos interpretantes lógicos, relacionados aos pensamentos, visando alcançar interpretantes energéticos, ou seja, a ação revolucionária. O filme inteiro é um grande diálogo mostrando as contradições do sistema Czarista. Cada personagem é caricaturado por meio de generalizações simbólicas que são representações da “luta de classes”.

A análise de base semiótica de alguns dos objetos inseridos em cena lançou, assim, um

esclarecimento do pensamento do diretor ao fazer a sequência fílmica. Cada objeto tem um motivo de estar ali, pois as interpretações colocadas neles ultrapassam o limite físico do próprio objeto, aumentando a profundidade cabível na narrativa e trazendo reflexões que se encontram fora do espaço delimitado pelas cenas.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA:

BECKER, Fernando. *Série Ideias*. n. 20. São Paulo: FDE, 1994. p. 88, 89.

BORDWELL, David. *The Cinema of Eisenstein*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1993.

MORA, José. *Dicionário de Filosofia*. Lisboa 1982. p.108.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica & literatura*. 6 ed. São Paulo: Ateliê Editorial: 2004, p. 51

SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiotic and Significs: The Correspondence between C. S. Peirce and Victoria Lady Welby*, Cambridge, 1904.

IMAGENS:

EISENSTEIN, Serguei. *O encouraçado Potemkin*.1925.